SOPRA LA RELAZIONE

TRA L'ARTI BELLE E LA NATURA

DISCORSO

DI

FEDERICO SCHELLING

Publicato nel N. 22 *dello* Spettatore *di Milano.*

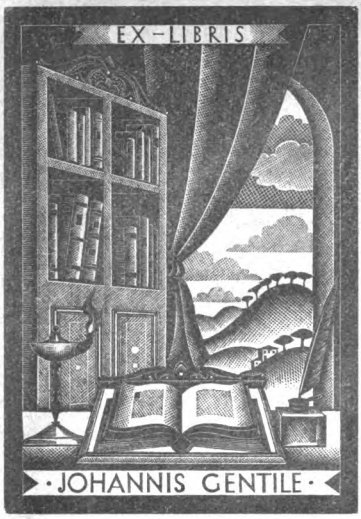
MILANO

TIPOGRAFIA VALENTINI E C.

DICEMBRE 1845.

ISTITUTO DI

Digitized by Google



BIBLIOTEC.
UNIVER. DI ROMA
Fondazione
G. Gentile
1117
ISTITUTO DI
FILOSOFIA

Illustre e nobil'uomo
Signore Pietro Maigrà
in attestato di affettuosa stima
il traduttore
G. Morelli

Digitized by Google

II-11-16 Inv. 4347

F.g. 35 (515)

SOPRA LA RELAZIONE

TRA L'ARTI BELLE E LA NATURA

TO Ø 1482586
GEN 7478

Digitized by Google

Digitized by Google

SOPRA LA RELAZIONE
TRA L'ARTI BELLE E LA NATURA

DISCORSO

DI

FEDERIGO SCHELLING

TENUTO NELL'ACADEMIA DI MONACO

IL DÌ ONOMASTICO DI S. M. IL RE MASSIMILIANO DI BAVIERA

TRADUZIONE DEL DOTTOR G. M.

Publicato nel N. 22 dello Spettatore Industriale

MILANO

TIPOGRAFIA VALENTINI E C.

DICEMBRE 1845.

Digitized by Google

Digitized by Google

ESTETICA

SOPRA LA RELAZIONE

TRA L'ARTI BELLE E LA NATURA.

PREFAZIONE.

Io tradussi il presente discorso per due amici; e questi, credendo che una tal' òpera possa riuscir grata a qualche altro pensatore in Italia, m' indùssero a farne pùblica la versione. Intorno al mèrito intrìnsico di questo opùscolo nulla v'è a dire; chi ha la forza e lo spìrito abastanza culto per salire in tali regioni del pensiero giudicherà da sè, e per chi n'è privo le mie parole sarèbbero vane. Riguardo poi al mio tentativo di rèndere italiana l' òpera del filòsofo alemanno, non posso che chièdere l' indulgenza di chi legge. So che della splèndida bellezza della forma originale non è rimasta alcuna traccia nella mia traduzione, perchè ho creduto meglio sacrificare l' eleganza all' esattezza. Solo coloro che provàrono di tradurre sìmili òpere dal tedesco ne conòscono le difficultà. Molti chièdono dal traduttore ch'egli afferri l' essenza del concetto senza badare minimamente alla parola; io all'incontro non sono di tale avviso, màssime quando si tratti di tradurre òpere di questo conio, dove ogni singolo vocàbolo ha il suo significato speciale e preciso, e dove per conseguente non si può nè omèttere nè aggiùngere senza lèdere la chiarezza, oppure alterare l'idea dell' originale. La

Digitized by Google

mira principale d' un traduttore, mi pare, dev' èsser quella di far conòscere il suo autore e non mica sè medèsimo. Se dunque perdè la forma dell'originale, almeno mi lusingo di non aver fatto dire all' autore delle cose ch' egli non intendeva di dire; ciò che non di rado avviene in traduzioni libere.

Federigo Schelling, *di patria* Vurtemberghese, *di nome* europeo, *è conosciuto appo noi più per rinomanza che per le sue òpere. Quando egli, nel principio di questo sècolo, con la sua* « filosofia della natura » *promosse una rivoluzione nel pensiero degli Alemanni, il suo nome suonò anche nella nostra penìsola; ma in quei tempi la dea Pàllade chiamava gl' Italiani più presto all' armi che al tranquillo meditare. Dal* 1812 *in poi Schelling non ha publicato quasi più nulla, tranne la bellissima operetta sulle* « Deità di Samotrace » [1], *che, tradutta in francese, è conosciuta pure nella patria nostra; egli allora operava con la viva parola sui molti scolari che per sentirlo da tutte parti d'Europa concorrèvano alle università di Vurzeburgo e di Erlangen, e poi a quella di Mònaco, dove Schelling fu consecutivamente professore di filosofia. Nel* 1841, *egli venne dall' attuale re di Prussia chiamato all'università di Berlino insieme coi primarî letterati della Germania.*

Intorno al grande e vigoroso suo ingegno speculativo, alla sua potenza ed acutezza dialèttica, alla vastità ed abondanza delle sue cognizioni in ogni ramo dello scibile umano, io penso che chi conosca le òpere di lui non vorrà mòvere dubî; e quelli che non le conòscono si persuaderanno facilmente che solo uòmini d' intrìnseco e grandissimo mèrito acquistano quell' autorità e quel crèdito di cui gode Schelling presso tutte le nazioni culte. Ma siccome ogni grand'uomo, e màssime i filòsofi, in mezzo ai loro avversari dèvono aspettarsi di rinvenirne anche de' bassi e de' tristi, così vediamo anche contro lo Schelling publicati degli opuscolucci, che suò-

1 Ueber die Gottheiten von Samothracien. Tubinga 1815.

Digitized by Google

nano più come calunnie che come òpere scientifiche. E poichè da gran tempo il pùblico sta aspettando la sua òpera intorno alla « Filosofia della mitologia », *molti lo vanno criticando del suo silenzio, non riflettendo essi che quegli stenta a staccarsi dalla sua òpera, che lavora non per la turba degli scienziati nè per la propria ambizione, ma solo per la scienza.*

Schelling non è l'àrido pensatore, come èrano Kant e Hegel, *ma egli è filòsofo e poeta, e a mio parere quello tra i moderni che meglio di tutti i grand' uòmini può èssere paragonato a Platone. Colla mente di Schelling, dice il conte Mamiani* [1], *pur la nostra si alza per piacèvole rapimento, e con lei profòndesi nell'infinito, e crede risalire con lei a' tempi della primitiva filosofia, quando più presto una specie di vaticinio che di dotta e lenta meditazione prendeva a spiegare la gran màchina del mondo in poemi luminosissimi tanto veri quanto la bellezza e la poesia sono verità.*

G. M.

1 Nella sua dotta e bella prefazione al Discorso sul principio divino e naturale delle cose, diàlogo di Federico Schelling intitolato *Bruno*, che fu dalla marchesa Fiorenzi Waddington voltato in italiano.

Digitized by Google

SOPRA LA RELAZIONE

TRA L'ARTI BELLE E LA NATURA.

Discorso tenuto da Schelling nell'academia di Mònaco, ni occasione del giorno onomàstico di s. m. il re Massimiliano di Baviera, tradutto dal tedesco dal dottore G. M.

Egli sembra che giorni solenni (siccome questo che, segnato dal nome del re, chiama ciascuno a lieti pensieri), in un luogo dove solo per mezzo delle lèttere pòssono celebrarsi, condùcano a molte considerazioni. Le quali, richiamàndoci a quanto v'ha di più generale e più nòbile, unìscono gli uditori in una consonanza d'idee, a quella guisa che èglino sono qui radunati nella celebrazione d'un sentimento nazionale. E vaglia il vero; di che andiamo noi più debitori ai sovrani del mondo che dell'averci conceduto e del mantenerci, che fanno, il tranquillo e beato possesso di tutto quanto che è bello e sublime? Sicchè non possiamo nè rammentare i loro beneficî nè considerarare la commune felicità senza èssere immediatamente condutti alle cose che risguàrdano universalmente il gènere umano. Con più unànime gioia non potrèbbesi certo celebrare tal festa che svelando ed offrendo agli sguardi una vera e grand'òpera d'arte; ma non mi sembra meno atto a congiùngere in un pensiero le menti, come conviensi a questo luogo sacro alle scienze, il tentar di addentrare nella ragione dell'arte e farne altrui il concetto evidente.

Quanto non fu già sentito, pensato, ragionato sull'arte! Come potrebbe sperar dunque mai la parola di vestire con nuove grazie il subietto in un'adunanza d'illuminati e giudiziosi conoscitori, se questo non isdegnasse estrànei ornamenti, perchè dalle cose che imprende a trattare viene all'arte il favore dell'universale? Altri argumenti vògliou èssere esaltati coll'eloquenza, o resi credìbili col rappresentarli vivamente, se contèngono in sè qualche cosa

Digitized by Google

d'immenso, di straordinario. Ma l'arte ha questo vantaggio, che ella si manifesta agli occhi e toglie di mezzo i dubî che altrimenti incòntrano coloro, i quali dichiàrano una cosa oltre il commune perfetta; perchè ciò che nell'idea non sarèbbesi inteso è forza che in essa regione dell'arte si rappresenti ai sensi siccome un corpo. Convien pur osservare che le molte dottrine formàtesi intorno questo subietto non salìrono mai abastanza alla genuina sorgente dell'arte. I più fra gli artisti, benchè tutti dèbbano imitare la natura, non ne acquìstano che raramente l'idea della essenza. I conoscitori e pensatori tròvano in generale, essendo la natura meno accessìbile, più agèvole cosa dedurre le loro teòriche dalle osservazioni intorno all'ànima, che non da una scienza della natura. Ma coteste dottrine sono al sòlito troppo communi e superficiali; e, se contèngono molto del buono e del vero intorno all'arte, a coloro che le esèrcitano sono infruttuose.

L'arte, secondo la più antica espressione, dev'èssere una muta poesìa. E l'autore di questa spiegazione senza dubio con ciò non volle dire altro se non se, che la deve, al pari della poesìa, esprìmere concetti di sèmplice intelligenza, idee di cui l'ànima è la sorgente; ma non esprìmerli con la favella, bensì, a guisa della tàcita natura, colla forma e coll'òpere sensìbili dall'arte medèsima indipendenti. È manifesto adunque èssere l'arte un legame attivo tra l'ànima e la natura, nè potèrlasi concepire altrimenti che nel mezzo vivente [1] di entrambe. Ed, avendo essa la relazione con l'ànima commune con ogni altra arte, e màssime con la poesìa, la forza in essa per virtù della quale si congiunge con la natura e che deve èssere una forza produttiva sìmile ad essa natura, rimane in lei come ùnica sua proprietà; e pertanto una teòrica che appaghi la ragione e commùnichi impulso e incremento all'arte non potrà riferirsi che a questa forza.

Speriamo adunque, riguardando l'arte nella relazione con il suo vero tipo e la sua sorgente, cioè la natura, di poter aggiùngere alla sua teòrica qualche cosa di non ancora ben distinto e di dare alcune definizioni ed altri schiarimenti d'idee; ma speriamo principalmente di mèttere in mostra la connessione di tutto l'edifizio dell'arte nella luce d'una necessità superiore.

1 L'autore intende con questa espressione quell'indefinibile relazione fra l'oggetto ed il subietto, che in tutti è indefinibile e diversa.

G. M.

Digitized by Google

Ma la scienza non ha ella in ogni tempo conosciuto una tale relazione? Non è anzi ogni moderna teòrica partita dal preciso principio che l'arte debba èssere l'imitatrice della natura? Egli fu ben così: ma che poteva servire all'artista questa màssima larga e generale, avendo l'idea di natura tanti significati, ed essendo della medèsima tante diverse idee quanti vi son modi di vivere? Chi la risguarda qual morto aggregato d'una indefinìbile massa d'oggetti, oppure come lo spazio in cui egli figura le cose disposte quasi entro a un depòsito; chi quale un terreno donde egli trae l'alimento e la sussistenza; al solo indagatore inspirato essa è la sacra potenza eternamente operosa del mondo, che crea tutte le cose da sè e le riproduce. Quel principio avea bensì una profonda significazione, quando insegnava all'arte di emulare la sì fatta potenza spontaneamente operosa; ma come lo s'intendesse non può dubitare chi conosca lo stato universale delle scienze nel tempo in cui ebbe sua prima origine una tale màssima. È ben singolare che appunto costoro, i quali negàron ogni vita della natura, volèssero poscia vederla imitata nell'arte. Ad essi potèvano andare dirette le parole del saggio [1]: la vostra filosofia menzognera ha tolto di mezzo la natura, e perchè chiedete che noi la imitiamo? forse perchè possiate rinnovare il diletto di commèttere la stessa violenza ne' suoi scolari?

Per costoro la natura non fu solamente un'imàgine muta ed affatto morta, cui neppure internamente niuna viva voce era innata, ma quasi ignudo schèletro di una altretanto vuota imàgine da trasportarsi sulla tela o da scolpirsi nel sasso. Questa era la dottrina di quegli antichi pòpoli bàrbari, i quali, non iscorgendo nulla di divino nella natura, ne cavàrono degl'ìdoli; mentre gli ingegnosi Greci, che in ogni dove sentìvano l'orma d'una essenza vivamente operatrice, dalla natura creàrono veri dèi.

1 Sono parole di Gio. Giorgio Hamann, uno fra i pensatori i più profondi e originali che si abbia mai avuto la Germania. Quest'uomo satirico-filosòfico nacque nel 1730 in Koenigsberg, patria di Kant. S'egli non ebbe immediatamente quell'influenza liberatrice sul pòpolo alemanno, come la ebbero i Klopstock e i Lessing, ciò proviene dalla forma lacònica, bizzarra, e non di rado astrusissima, di cui egli compiacèvasi vestire le splèndide sue idee. Hamann passò l'ùltimo tempo della sua vita in Düsseldorf, presso il filòsofo F. Enrico Jacobi, suo amico. Le sue òpere fùrono raccolte, ordinate e publicate in otto volumi da Fed. Roth. Norimberga, 1825. *G. M.*

Digitized by Google

E dovrebbe dunque il discèpolo della natura imitare tutto in essa e tutte le parti di qualunque cosa? No, egli non ha da ritrarre se non se belli oggetti, e di questi pur solo il più bello ed il più perfetto. In tal modo la màssima fu più determinata; ma con ciò appunto dichiaràvasi che nella natura il perfetto sia misto coll' imperfetto, il bello col non bello. Ora come potrebbe discèrnere l' uno dall' altro colui al quale non toccò altra relazione con la natura se non quella di servile imitazione? È costume fra gli imitatori d' appropriarsi piuttosto gli errori del loro modello ché i pregi, porgendo quelli segni più intelligìbili; onde vediamo che da costoro fu imitato più sovente, e anche con maggior amore, il brutto che non il bello. Se non guardiamo le cose nell' essenza loro, ma nel vuoto guscio della forma, non ci dìcon nulla; la nostr' ànima, il nostro proprio ingegno bisogna che vi ponghiamo perchè ci rispòndano. E che è mai la perfezione in tutte le cose? Nient' altro che la vita in esse attiva, la lor forza di esistere. Adunque mai non riescirà a colui che guarda là natura siccome la fosse morta di procèdere con quel mètodo profondo e quasi chìmico, onde, come purificato nel fuoco, surge il puro oro della bellezza e del vero.

E anche quando si cominciò a sentire più universalmente l' insufficienza di quella màssima, a mutar perciò non si venne cosa alcuna nell' opinione principale di questa relazione; e neppure colla splèndida creazione della nuova dottrina di *Giovanni Vinchelmann*[1].

1 Vinchelmann naque nel 1717, in un piccol borgo della Sassonia, contrada di Germania che, al pari del Vurtemberg, fu in ogni tempo feconda d' ingegni arguti e originali. Suo padre essendo pòvero calzolaio, toccò al figlio assai presto, e màssime nel tempo de' suoi studî acadèmici, di sentire il duro giogo della penuria, la quale più che la naturale inclinazione il costrinse a darsi agli studî di teologìa. Terminato il corso dell' università, egli trovò un impiego pedagògico nella Svizzera; più tardi gli venne fatto di èsser nominato bibliotecario privato del ministro sàssone Bunau.

Egli è in quest' època che, vivendo il giòvine Vinchelmann in Dresda, dove tròvansi radunati tanti capolavori d'arte, il vero suo talento, pascèndosi nel bello di quelli, cominciò a svilupparsi. Frutto di questi suoi studî fu l' operetta intitolata: *Pensieri sull' imitazione delle òpere d' arte greche*, il qual opùscolo fu da lui publicato nel 1755. Finalmente gli riuscì di lasciare il servizio del conte Bunau, e di partire da Dresda alla volta di Roma, città de' suoi più alti desideri, e che divenne poi per lui la seconda patria. R. Mengs, suo compaesano, il quale già da molti anni vi soggiornava, l' ac-

Digitized by Google

Questi però ristabilì l'ànima nell'arte in tutto il suo potere, e dall'indegna servitù nel regno della sua libertà la inalzava. Vivamente commosso dalla bellezza delle forme nelle creazioni dell'antichità, andava egli insegnando che la produzione d'una natura ideale e sopra la realtà elevata insieme coll'espressione d'idee spirituali sia la più alta mira dell'arte.

Ma, mettèndoci a investigare in che senso questo superare la realtà dai più sia stato inteso, scorgiamo che, anche con questa dottrina, si continuò a risguardare la natura qual mero produtto, e gli oggetti siccome cose senza vita, e che in niun modo perciò l'idea d'una natura viva, creatrice venne a destarsi. In questa guisa non potèron neppure quelle forme ideali èssere animate da una positiva cognizione della loro essenza; e, se quelle della realtà èrano morte per l'osservatore morto, non meno lo fùrono quelle ideali; se non era possìbile di produrre da sè stesso le ùltime, èsser doveva altrettanto delle prime. Si mutò l'oggetto da imitarsi, ma l'imitazione rimase. Alla natura subentràron le eccelse òpere dell'antichità, onde l'esterne fòrme gli scolari si studiàron di ritrarre, ma senza lo spìrito che vi è racchiuso. Ma quelle sono inaccessìbili, anzi ancor più inaccessìbili che le òpere della natura, ti là-

coglie con amicizia e gli è guida e maestro. Poco tempo dopo il suo arrivo in Roma, Vinchelmann dettà il discorso: *Sopra il gusto degli artisti greci*, e più tardi quello: *Sullo stile degli scultori ai tempi di Fidia*. In questi suoi studi e meditazioni gli si fa innanzi l'idea d'una *Istoria dell'arte*; la quale idea, maturata e messa in òpera, divenne il monumento principale della sua gloria e del suo mèrito. Ma farebbe d'uopo conòscere le òpere del Gori, del Passeri, del Bracci, del conte francese Caylus e del Lessing per apprezzare vie maggiormente l'alto mèrito di Vinchelmann come riformatore della scienza antiquaria. Il primo suo mecenate in Roma fu il cardinale Passionei, cui Vinchelmann si raccomandò per le sue cognizioni bibliogràfiche. Più tardi egli entrò nella casa del cardinale Albani, che fu uomo veramente degno di rinvenire e di possedere un tanto amico e compagno. Nelle celèbri gallerie e collezioni di stàtue e bassorilievi del cardinale, Vinchelmann ebbe tutto l'ozio ed i modi di salire più in alto nelle sue idee intorno all'arti belle dell'antichità; prova ne fùrono i suoi *Documenti inèditi*, che publicò in lingua italiana, òpera in cui egli emendava e cangiava tutto quello che gli pareva difettoso od errònco nella sua *Storia dell'arte*, uscita alla luce poco prima. Nel colmo della sua gloria e della sua beatitùdine, il grand'uomo fu rapito alla terra. Colpito dal ferro d'un assassino, morì in Trieste agli otto di giugno del 1768. *G. M.*

Digitized by Google

sciano ancor più freddo che quelle, quando non puoi coll'occhio della mente penetrarne il velame e sentir in esse la forza animatrice.

Dall'altro lato, acquistàrono gli artisti, d'allora inanzi, un certo slancio ideale e idee d'una bellezza elevata sopra la materia; ma queste idee èrano siccome belle parole cui non rispondèvano le azioni. Se quell'anteriore maniera dell'arte creò corpi senz'ànima, questa dottrina non insegnava altro che il segreto dell'ànima, ma non quello del corpo. La teòrica era, come suole avvenire, passata con un ràpido passo all'opposto lato, ma non avea ancora scorto il *mezzo vivente*.

Chi può negare che Vinchelmann non abbia conosciuto la suprema bellezza? Ma essa in lui si rappresentava soltanto ne'suoi elementi divisi, da un lato quale bellezza che sta nell'idea e sorge dall'ànima, dall'altro come bellezza delle forme[1]. Ma qual legame attivo congiunge poi ambedue, una con l'altra, oppure per quale forza vien creata l'ànima col corpo, assieme e quasi *d'un* soffio? Se questo potere non è nell'arte come nella natura, essa non può creare nulla. Vinchelmann non determinò quel vivo punto, dove ambedue gli elementi si congiùngono; non insegnò come dall'idea pòssano crearsi le forme. E così passò l'arte a quel mètodo che chiamerei volontieri il mètodo retrògrado, conciossiachè esso tenda dalla forma all'essenza. Ma in questa guisa non raggiungerassi l'assoluto; questo non vien trovato col mero estèndere ed inalzare quello che è basso e limitato. Onde scòrgesi, in òpere che dalla forma èbber principio, per quanto siano in questo riguardo perfette, qual indizio della loro orìgine, un vòto inevità-

1 Noi vediamo dai *Monumenti inèditi* (cap. IV) che il Vinchelmann, il quale e per indole e per istudi era uomo d'un pensare e sentire greco, ossia plàstico, pone la bellezza qual meta principale all'arte; màssima, benchè vaga, verissima, quando essa valga per l'arte in generale, ma falsissima quando sotto bellezza s'intenda solamente quella delle forme, come l'intendèvano i Caracci e tutta la loro scola; come l'intendeva R. Mengs, a giudicare dalle sue òpere, il quale era amicissimo di Vinchelmann, ed avea non poco ascendente sopra di lui; come l'intendeva l'egregio suo contemporàneo Lessing (vedete il suo *Laocoonte*), e come l'intendèvano e l'intèndono tuttora i così detti *classicisti* d'ogni gènere. Un esempio dell'altro estremo, cioè di quelli che nell'arte non vògliono se non se la bellezza che sta nell'idea e sorge dall'ànima, si è a' dì nostri il pittore Overbeck in Roma. *G. M.*

Digitized by Google

bile e appunto in quella parte dove aspettiamo di vedere il perfetto, l'essenziale, l'estremo. Resta fuori il prodigio, onde ciò che è limitato dovrebbe alzarsi all'illimitato, l'umano dovrebbe farsi divino; il cerchio màgico è segnato, ma lo spirito che vi dovrebbe entrare non comparisce, disobediente alla voce di chi opinava fosse possibile con la mera forma il creare.

Longi da noi il pensiero di voler con ciò dar biàsimo a quell'uomo eccelso la cui eterna dottrina e rivelazione del bello occasionò bensì questa direzione dell'arte, ma non la produsse[1]. Sacra come la memoria de' benefattori ci sia la sua ricordanza! In sublime solitùdine qual montagna stava egli per tutto il suo tempo: niuna voce, niun segno di vita batteva in tutto il vasto regno della scienza che avesse risposto alle sue mire. Allorchè vènnero i suoi veri compagni, il valent'uomo ci fu tolto. Eppure

1 Dubitiamo che uno scrittore possa occasionare una direzione dell'arti belle. Un artista d'ingegno non commune potrà bensì coll'esempio condurre i suoi contemporànei sopra una via errònea; ma, siccome l'uomo è figlio del tempo e del suolo in cui nasce e vive, le idee anche degl'ingegni i più sublimi porteranno sempre il suggello della loro època e del loro paese. Noi dunque crediamo che la falsa direzione dell'arte ai tempi di Vinchelmann debbasi attribuire unicamente alle idee generali, che intorno alla bellezza correvano in quei tempi, ne' quali è da porsi l'ùltimo stadio delle longa agonia dell'arte cristiana. E, per risposta a molti Italiani, ed ancora più agli oltramontani, i quali pretèndono che le belle arti siano ai dì nostri già belle e rigenerate, oppure àbbiano nuovamente da risòrgere, come spèrano i più sensati tra essi e come sperava lo stesso Schelling nel 1707, mi piace riportare qui le idee di Lamennais, che, benchè non nuove, sono però espresse con quella sòlita chiarezza ed eloquenza proprie a questo distinto scrittore: « Les arts ne sont que l'expression des croyances régnantes, ils en suivent fatalement (?) le progrès et la décadence, naissent avec elles, s'éteignent avec elles; ainsi, aux epoques où aucunes croyances n'ont encore remplacé celles que le temps a usées, il n'existe proprement point d'art, ce qu'on appelle de ce nom n'étant ou qu'une froide et stérile imitation de l'art ancien, ou que d'impuissantes tentatives pour en créer un nouveau, la recherche inquiète d'une forme dont le modèle, vaguement pressenti, est encore inconnu. L'artiste alors, sans autre guide, sans autre appui que sa pensée, son inspiration personnelle, est lui-même le type idéal qu'il s'efforce de reproduire, type au moins imparfait, toujours obscur, incompréhensible souvent, et qui, ne correspondant à aucune conception générale des choses, à aucune foi vivante dans les ames, n'y remue rien de profond. (Lam. Esquisse d'une Philosophie. Tom. III, pàg. 476 ». G. M.

Digitized by Google

operò sì grandi cose! Per sentimento e per ispirito, egli appartenne non al suo tempo, ossia all'antichità, ma a quel tempo ch'egli creò, cioè al presente. Con la sua dottrina, ci diè il primo fundamento a quell'universale edifizio della cognizione e scienza dell'antichità, il quale in tempi posteriori cominciossi ad erigere. A lui primo venne il pensiero di contemplare le òpere d'arte nel modo e secondo le leggi dell'eterne òpere della natura, mentre prima e dopo di lui tutte le altre cose umane fùrono ravvisate qual'òpera d'arbitrio e senza norma, e a questo modo trattate. Il suo spìrito fu per noi qual aria spirante da dolci climi, ne illuminò l'orizzonte dell'arte prisca, e mercè sua or ne vediamo le stelle con occhio chiaro e non impedito da veruno annebbiamento. Quanto non ha egli sentito il voto del suo tempo! E, se non avèssimo altro motivo che l'eterno suo sentimento d'amicizia e l'inestinguibile brama di gustarla, basterebbe questa giustificazione per le parole che l'affetto pronunzia, rammemorando l'eccellente uomo, l'uomo d'un classico vivere e d'un operar classico. E, s'egli, oltre queste, ha sentito un altro desiderio, che non potè saziare, esso fu quello d'una cognizione più intima della natura. Egli medèsimo manifestò sovente, negli estremi anni, ai più confidenti tra gli amici, che l'ùltime sue contemplazioni lo condurrèbbero dall'arte alla natura, quasi presentisse che gli mancava di ravvisare anche nell'armonìa dell'universo l'estrema bellezza, che trovò in Dio.

La natura comparisce dapprìncipio in una forma più o meno dura e circoscritta. Essa è come la bellezza seria e tranquilla, che non èccita con istriduli richiami l'attenzione, non attrae lo sguardo vulgare. Come possiam noi diradare quasi spiritualmente quella forma, apparentemente dura, così che la pura potenza delle cose s'unisca con la potenza del nostro spìrito, e d'ambedue riesca un getto? Fa d'uopo che ci collochiamo al di sopra della forma, acciò essa medèsima ci divenga intelligìbile e viva, e che noi veramente la sentiamo. Osservate le più belle forme, che cosa ne rimane, se v'imaginate che a loro sia levato il principio animatore? [1]

1 « La forme, dice Lamennais, n'a donc de valeur possible que celle quelle emprunte du modèle qu'elle réalise au-dehors; lui seul la détermine et sa beauté dérive de la sienne. Sitôt qu'elle s'en sépare, n'ayant plus en soi de principe de vie, elle devient un corps inanimé, une sorte de ca

Digitized by Google

Nulla, se non se qualità meramente non essenziali, come sarèbbero estensione e proporzione di spazio. Che una parte della materia s' accosti all' altra, contribuisce ciò alla sua essenza intima, oppure non vi contribuisce per nulla affatto? Per nulla al certo. Non l' èsser accosto fa la forma, ma il modo di questo èsser' accosto; e questo modo non può dipèndere che da una potenza determinata, la quale congiunga tra di loro le varie parti e sottoponga ad un tempo la moltiplicità di esse all'unità dell'idea, principiando da quella forza che òpera nel cristallo, e andàndo sino a quella che, in guisa di una soave corrente magnètica, dà nelle formazioni umane alle parti della materia una tale posizione fra loro, per cui l'idea, la vera unità, la bellezza può manifestarsi.

Perciò fa duopo che l'essenza nella forma a noi si presenti non soltanto come principio attivo in generale, ma come spìrito e operosa intelligenza, acciò la colghiamo vivacemente. Qualunque unità non può èssere che di specie e d' orìgine spirituale; e, dove mai tende ogni investigazione della natura, se non se a trovare fin' anche in essa la scienza? Poichè ciò in cui non vi sarebbe intelligenza non potrebbe èssere argumento dell' intelligenza. La scienza, per cui òpera la natura, non è di certo una scienza simile all' umana: in essa l' idea non differisce dal fatto, nè l' abbozzo dall' esecuzione. Perciò tende la materia rozza, quasi cieca, a forme regolari e piglia, ignoràndolo, delle forme puramente stereomètriche, che pure appartèngono al regno delle idee, e che sono cosa spirituale nel materiale. Vivamente innata agli astri è la più eccelsa geometrìa, la quale viene da essi, senza una idea di quell' arte, eseguita ne' loro movimenti. Ancor più efficace si rivela questa viva scienza negli animali, i quali perciò, ancorchè siano privi di riflessione, vediamo produrre una immensa quantità di effetti, che sono assai più eccellenti di loro medèsimi: vediamo l' uccello, ebro di mùsica, sorpassare sè stesso con note piene d' affetto; vediamo quell' animaletto dotato d' ingegno artìstico che, senza esercizio ed instruzione, eseguisce fine òpere d' architettura; ma scorgiamo tutti

vre, dont les traits peu à peu s'effacent, se décomposent, s'altèrent, et blessent la vue qui les repousse avec dégout. Figurez-vous la plus belle tête du monde, et que, rien ne changeant dans les formes matérielles, cette tête tout-à-coup devient une tête d'idiot: que deviendra la beauté? (Ibidem, pàg. 474). G. M

Digitized by Google

guidati da uno spirito soprannaturale, che splende già in singoli lampi di cognizione, ma che non mostrasi ancora qual chiaro sole come fa nell' uomo.

Questa operante scienza è nella natura e nell'arte il legame tra idea e forma, tra corpo e ànima. Sopra ogni cosa esèrcita un' idea eterna, delineata nell'illimitata sapienza: ma come e per cui diventa questa idea reale e si fa corpo? Solo per la scienza operosa, che coll' illimitata sapienza legata tanto necessariamente, quanto è nell' artista l'essenza che racchiude l' idea di bellezza, non suggetta a' sensi, con quell' essenza che la rappresenta concepìbile a' sensi. Se noi chiamiamo felice quell' artista, o da lodarsi inanzi a tutti, cui gli dèi hanno prestato questo spirito creatore, l' òpera d' arte in tanto ci si presenterà eccellente in quanto essa ci mostra, come in un contorno, questa forza vera della creazione e della potenza della natura.

Già da gran tempo si sa che la potenza dell' arte non è in tutto consapèvole di sè medèsima, e che alla forza produttiva, la quale intende e definisce sè stessa, vuol èsser congiunta un' altra forza istintiva e inconsapèvole, e che la perfetta unione e vicendèvole compenetrazione di queste due produce l'estrema sublimità nell'arte. Opere, cui manca questo suggello di scienza inconsapèvole, si riconòscono per lo sensìbil difetto d' una vita propria e indipendente da chi le produce; mentre, al contrario, dove questa agisce, l'arte commùnica alla sua òpera, insieme con la più grande chiarezza di sapienza, quella impenetràbile realtà per cui ci si presenta somigliante a un' òpera della natura.

Sarebbe sovente necessario mèttere in evidenza la posizione dell' artista verso la natura col mostrare che all' arte, per èsser tale, si richiede allontanarsi prima dalla natura e ad essa tornare solo nell' ùltima perfezione; lo che, a mio crèdere, deve intèndersi a questo modo: in tutti gli èsseri della natura mòstrasi la viva idea solo ciecamente operosa; se avvenisse il medèsimo nell' artista, non vi avrebbe nessuna differenza tra lui e la natura. Ma, s'egli volesse scientemente in tutto sottomèttersi alla natura e rèndere con servile fedeltà quello che s' offre a' di lui sensi, egli produrrebbe bensì delle màschere ma non òpere d'arte. Fa d'uopo dunque ch' egli s' allontani dal materiale produtto, ossìa dalla creatura, ma coll' intendimento d' alzarsi alla potenza operatrice ed afferrare la prima in ispìrito. Con ciò egli sollèvasi nel regno delle

Digitized by Google

pure idee; egli abandona la creatura, onde riacquistarla con mille volte tanto di usura, ad essa tornando con questo nuovo conoscimento. Di certo vuolsi che l'artista si faccia emulatore di quello spìrito di natura che òpera nell'interno delle cose e che parla per forma e figura solo in guisa di sìmboli; e, soltanto quando egli afferri questo spìrito, imitàndolo vivamente, avrà egli fatto qualche cosa di vero. E veramente òpere che nascèssero per una composizione di forme comunque belle riuscirèbbero nulladimeno senza bellezza; imperocchè quello che intimamente costituisce la bellezza del tutto non è altrimenti una forma. Questo è al di sopra della forma, è essenza universale, è un lampo, un'espressione di quello spìrito di natura che vi si racchiude.

Ora non potrà più èssere dubio che cosa valga quel così detto idealizzare la natura e l'arte che viene universalmente richiesto. Ciò nasce dall'opinare che l'assoluta verità, bontà e bellezza, siano l'opposto di quanto nella natura vi ha di reale e vero. Ma se il reale fosse opposto alla verità e alla bellezza, l'artista non dovrebbe alzarlo e idealizzarlo, egli dovrebbe annichilarlo e distrùggerlo, col fine di creare qualche cosa di vero e di bello. Ma come potrèbbevi èssere una cosa reale fuori del vero, e che cosa è bellezza se non se l'èssere intiero e senza difetti? Quale scopo più alto potrebbe per conseguenza avere l'arte, che di rappresentare quello che realmente esiste ed è nella natura: poichè, come proporsi di sorpassare la così detta natura reale, dovendo l'arte sempre mai rimanere sotto di questa? Nè l'arte può mai dare alle sue òpere la vita reale e de' sensi. Questa stàtua non respira, non muòvesi per niuna pulsazione, non viene riscaldata da nessun sangue. Ma e quel supposto sorpassare e questo apparente restare indietro mòstransi quale conseguenza d'un medèsimo principio, qualora noi ponghiamo lo scopo dell'arte nella rappresentazione del vero esistente. Le òpere di quella sono sòltanto nella superficie animate: nella natura pare che la vita pènetri più addentro, e che si immedèsimi colla materia. Ma la continua permutazione della materia, e quell'universal destino onde tutto finalmente si dilegua, non ci fanno vedere la poca verità di quest'unione, e ch'essa non è un'intima fusione? L'arte adunque, vivificando soltanto la superficie delle sue òpere, rappresenta difatti l'apparenza come apparenza. Donde proviene che a tutti quanti àbbiano l'ànimo un po'culto sèmbrino affatto non vere quelle,

Digitized by Google

imitazioni all'illusione portate delle cose così dette reali, anzi che facciano l'impressione di spettri, mentre che un'òpera in cui dòmini l'idea li rapisce con tutta la forza della verità, anzi li trasporta nel mondo veramente reale? [1] Donde ciò deriva, se non dal sentimento più o men'oscuro, il quale ci dice che negli oggetti l'idea sola ha vita e che tutto il rimanente è vana ombra senza realtà? Da questo principio si fanno chiari tutti i casi opposti, che vèngono citati come esempi del sorpassare la natura coll'arte. Se l'arte ferma il ràpido corso negli anni umani, s'essa collega la potenza della virilità compiuta con la leggiadrìa della primitiva giovinezza, oppure s'ella ci mostra una madre di grandi figli e figlie nell'intiera potenza della sua bellezza, che fa ella altro se non annullare ciò che è non reale, il tempo? Se, secondo l'osservazione del valente conoscitore, ogni creazione della natura non ha che un sol momento di vera, finita bellezza, noi possiamo dire ch'essa ancora non abbia che un sol momento di piena esistenza. In questo momento ella è ciò che è in tutta l'eternità; fuori di

1 Vi sono molti, che hanno l'ànimo un *po' culto*, ma che nullameno sono al tutto privi del sentimento del bello. La maggior parte delle donne, per esempio, tra le quali ai dì nostri pure ve ne sono delle coltissime, preferirà sempre una pittura di qualche celebre acadèmico del nostro secolo alla « *Scola d'Atene* », e qualche *bambino piangente o in orazione* de' nostri Prassiteli alla *Vènere di Milo*. Ciò è fuor di dubio. Mettete persone di questo conio dinanzi a pitture de' più distinti artisti del quattrocento e vi rideranno in faccia, qualora non àbbiano sapulo prima che queste pitture pàssano per belle; mentre che altri più fortunati si beeranno nella vista di sì fatte òpere, dove l'idea dell'artista, per lo più ingènua ed affettuosa, predominando sulla forma, li rapisce prima che àbbiano tempo di osservare l'imperfezione della forma. Molti però, forse troppo nauseati dall'arte moderna, vanno, come al sòlito si fa, all'estremo opposto, ed esàltano da veri settari l'arte del trecento e del quattrocento sopra i capolavori de' più sublimi pittori che nella prima metà del cinquecento fiorirono. A me pare che, per entrare nel sacro giardino delle muse, oltre l'ànimo culto, vi ci voglia ancora un po' di sentimento artistico, dono del cielo, e assai più raro di quello che forse si crede, màssime quando l'andiamo a cercare nella turba de' così detti artisti. « I poemi, dice Goethe, somigliano a quei vetri dipinti delle chiese; guardate questi dalla piazza, e tutto in essi troverete scuro ed inintelligibile, e così li guarda l'uomo profano; ma, tosto che sarete entrati nel tempio, tutto in essi vi diverrà chiaro e lucente ». E questo bellissimo paragone vale per tutte le arti. *G. M.*

Digitized by Google

questo non le tocca che un salire e un discèndere. L'arte, rappresentando la cosa in quel momento, la leva dal tempo; essa la fa comparire nella sua esistenza pura, nell' eternità della sua vita.

Dopo che si ebbe dalla forma allontanato tutto ciò che è positivo e reale, essa dovette ridursi a non èssere altro che un elemento di sottrazione, e dovette mostrarsi quasi ostile verso l'essenza; e quella teòrica, la quale produsse il falso e l'inefficace ideale, dovette ad un tempo di necessità produrre la deformità nell'arte. Di fatto, la forma dovrebbe circoscrivere l'essenza, se essa esistesse indipendente da questa. Ma, se essa esiste con l'essenza e per l'essenza, come potrebbe sentirsi questa limitata per ciò che ella medèsima crea? [1] Quella forma che forzatamente le si desse farebbe ad essa violenza, ma non mai quella che sorge da lei medèsima. Ella viene a riposarsi in quella forma, e in quella sente sè stessa sustanzialmente compiuta. La determinazione della forma non è nella natura mai una negazione, ma sempre un'affermazione. Ordinariamente ti figuri la forma d'un corpo qual limitazione cui il corpo è suggetto; ma, se tu ponessi mente alla forza operatrice, essa forma ti si presenterebbe qual misura che questa medèsima s'impone, e in cui essa manifèstasi come una forza veramente ingegnosa. Poichè dappertutto il potersi prescrivere i limiti è stimato un' eccellenza, anzi una delle più alte. Così ogni sìngola cosa viene dai più reputata negativa, vale a dire, una cosa che non è il tutto, mentre nessuna cosa sìngola èsiste per la sua limitazione, ma per quella forza sua propria, onde essa si sostiene come un tutto singolare di rimpetto all' universale.

1 Et puisque le Beau réside primitivement, essentiellement dans l'idée, dans le type, et non dans la forme qui manifeste le type, rechercher la forme pour la forme même, ou, en d'autres termes, réduire l'art à l'un de ses élémens, la forme pure, ce n'est pas seulement le mutiler, c'est le détruire radicalement. La fonction (?) de la forme est de rendre présent à l'esprit le modèle idéal, en dirigeant vers lui le regard interne, de l'exprimer en ce sens. Elle ne fait que cela, ne peut faire que cela. Et que serait une forme qui n'exprimerait rien? Elle est le moyen, et non pas le but: le but, c'est la vision spirituelle qu'elle provoque, la pensée qu'elle suscite, le sentiment qu'elle éveille; et la forme, dès-lors n'occupe dans l'art qu'un rang subordonné; elle y est ce que, dans l'homme, le corps est à l'être veritable, a l'être intelligent et moral (Lam., ibidem., p. 474).

G. M.

Digitized by Google

Questa forza della singolarità, che costituisce l'individualità, manifestàndosi qual vivo carattere, avvenne che il *misconòscere* quel carattere generasse una insufficiente e falsa veduta di ciò che è caratteristico nell'arte. Morta e di durezza insopportàbile sarebbe l'arte che rappresentar volesse la vota scorza, ossìa la limitazione dell'individuale. Noi di certo non chieggiamo l'indivìduo, vogliamo vedere di più: la viva idea di questo. E, se nell'artista s'infonde il raggio e l'essenza dell'idea che in lui è operosa, e s'egli fa spiccare queste cose e le inalza, egli viene a formare dall'indivìduo un mondo da sè, una specie, un tipo sempiterno; e chi ha afferrato l'essenza non ha da temere nè l'asprezza nè la durezza, poichè sono le condizioni della vita. Vediamo che la natura, la quale nella sua perfezione appare come la più alta dolcezza, in ogni sìngola cosa tende a determinazione, e principalmente a rinchiùdere sotto aspra scorza la vita. Così, come tutta la creazione è un'òpera della più alta limitazione volontaria, l'artista deve negare sè medèsimo e scèndere nel particolare, non temendo la separazione, nè il dolore, nè il tormento della forma. Fin dalle sue prime òpere, la natura è al tutto caratteristica; in dura pietra racchiude la forza del fuoco, la bell'ànima del suono in aspro metallo, sulla soglia stessa della vita, e già meditando la forma orgànica, essa ricade in pietrificazione, vinta dalla forza della forma. La vita della pianta consiste in mera suscettibilità, ma in quale esatto ed austero contorno non è rinchiusa questa vita passiva? Solo nel regno animale pare che cominci veramente la lutta tra vita e forma; le prime sue òpere essa rinvolge in duri gusci, e dove questi vèngon deposti, il mondo animato si accosta per l'istinto artìstico al regno della cristallizzazione. In fine, essa mòstrasi più ardita e libera, e scorgiamo degli attivi e vivi caràtteri che per intere specie sono i medèsimi. L'arte però non può cominciare tanto da basso come la natura. Se anche la bellezza dappertutto è sparsa, nulladimeno v'hanno diversi gradi dell'apparizione e della manifestazione dell'essenza, e quindi della bellezza; ma l'arte richiede una certa pienezza di questa, non vuole il sìngol suono, nè l'accordo separato, ma bensì la piena melodìa della bellezza. Essa s'appiglia adunque con maggior piacere immediatamente a ciò che vi ha di più alto e di più sviluppato, cioè alla forma umana. Imperocchè, non essèndole conceduto di abracciare il tutto immenso, e apparendo in tutte le altre creature soltanto sìngoli lampi, ma

Digitized by Google

solo nell' uomo l'intero èssere, così viene all' arte non solamente permesso ma da essa viene richiesto di scòrgere soltanto nell' uomo l'intera natura. Ma giusto perchè questa raduna qui tutto in un punto, essa ripete anche tutta la sua varietà, e fa per la seconda volta, in un'estensione più stretta, quel cammino che in una vasta area già percorso. Qui dunque vien domandato all' artista di èssere prima fedele e vero nel limitato, acciò sia perfetto e bello nel tutto. Qui bisogna luttare col virtuale spìrito della natura, che dispensà anche nel mondo umano caràttere e conio in impenetrà bile varietà; e luttare non in modo lento e molle, ma forte e coraggioso. Un continuo esercizio della cognizione di quello, onde il particolare delle cose è un positivo, lo deve tenere lontano da mollezza, effeminatezza, da interna nullità, prima ch' egli possa arrischiarsi a raggiùngere l'estrema bellezza in creazioni della più alta semplicità, con immensa comprensione passando l' artista dai più alti congiungimenti alla fusione finale di varie forme.

Solo con la perfezione della forma puossi distrùggere la forma, e questo infatti è l' estremo scopo dell' arte nel caratteristico. Ma come l' apparente armonìa, alla quale le ànime vane e vote più facilmente che altre pervèngono, internamente è nulla; così nell' arte avviene dell' armonìa ottenuta facilmente e senza la pienezza della sustanza; e, se la teòrica e la scola dèvono opporsi alla stolta imitazione di belle forme, esse lo dèvono viepiù alla tendenza verso un' arte effeminata e senza caràttere, la quale usurpa i più alti nomi: ma con ciò non fa altro che coprire la propria impotenza di adèmpiere le sue condizioni principali.

Quell' eccelsa bellezza, dove la pienezza della forma annulla la forma medèsima, fu dichiarata, secondo la moderna dottrina di Vinchelmann, non solo la più alta, ma l' ùnica norma. Però, non avendo badato alla profonda base su cui s' appoggia, avvenne che fin' anche dell' idea complessiva d' ogni affermazione fècesi un' idea negativa. Vinchelmann còmpara la bellezza all' aqua, la quale, attinta dalla sorgente, men sapore che ha, tanto più sana viene stimata. Vero è che la più alta bellezza è senza caràttere, cioè a quel modo che noi diciamo non aver l' universo una precisa misura, nè quanto a lònghezza, nè quanto a larghezza ed altezza, perchè egli comprende egualmente tutte queste misure in modo infinito, oppure come si dice che l' arte della natura creatrice sia senza forma, non essendo essa medèsima a veruna forma sotto-

Digitized by Google

messa. In questo senso, ed in nessun' altro, possiamo dire che l' arte greca, nella sua più grand' elevatezza, s' alzi ad èssere senza caràttere. Ma essa non tendeva immediatamente a ciò. Dai vincoli della natura essa prima si elevò a libertà divina. Non era un grano seminato superficialmente, anzi non potè ch' èssere un nòcciolo profondamente rinchiuso nelle viscere della terra, onde pullulò quella germinazione d' eroi. Solo forti agitazioni d' ànimo, sòlo profonde emozioni della fantasìa, produtte dall' impressione d' animatrici ed onnipotenti forze della natura, potèrono imprimere all' arte quella potenza invincìbile con cui, dalla gravità aspra e mesta delle creazioni de' tempi antichi sino alle òpere d' una ridondante leggiadrìa sensuale, rimase fedele alla verità e produsse spiritualmente la più alta realtà che fosse a' mortali di vedere concessa. Così come la loro tragedia ebbe da principio il più sublime caràttere morale, così ebbe principio la loro arte plàstica nella gravità della natura, e la severa dea d'Atene era la prima ed ùnica musa delle arti belle. Quest' època viene segnata da quella maniera che Vinchelmann rappresenta quale maniera ancora aspra e grave, da cui la seguente, ossìa l' alta maniera, non si potè sviluppare che alzando il caratteristico al sublime ed alla semplicità. Nelle imàgini delle nature le più perfette e divine non volèvasi soltanto riunita quella pienezza di forme, onde la natura umana è capace: la riunione dovette èssere poi anche tale quale nell' universo stesso noi imaginar ci possiamo, cioè in modo che le forme inferiori, ossia quelle che appartèngono a delle qualità di minor momento, fòssero racchiuse in forme più elevate, e tutte poi nella più alta ed una finale, in cui quali sìngole forme si spingèvano vicendevolmente una l' altra, ma sussistèvano quanto all' essenza e alla forza. Se noi adunque non possiamo chiamare caratteristica questa sublime e a sè sufficiente bellezza, in quanto s' intenda con ciò la limitazione ossìa determinazione dell' imàgine: nulladimeno il caratteristico si mantiene in essa come nel cristallo, nel quale, benchè sia trasparente, sussiste la tessitura: ogni elemento caratteristico contribuisce anch' esso, per quanto debolmente, ed aiuta a produrre la sublime indifferenza della bellezza.

La parte esterna, ossìa la base di tutta bellezza, è la bellezza della forma. Ma, non potendo èsservi forma senza essenza, v' è, dove trovasi la forma, anche il caràttere, sia in presenza visibile oppure in presenza solo da sentirsi. Bellezza caratteristica è adun-

Digitized by Google

que la bellezza nella sua radice, da cui poi la bellezza qual frutto può sòrgere; l'essenza sorpassa la forma, ma anche allora rimane il caratteristico, la base sempre attiva del bello.

Quel sublime conoscitore, cui gli dèi insieme con la natura dièdero l'arte per regno, còmpara il caratteristico nella sua relazione verso la bellezza con lo schèletro nella sua relazione con la forma viva. Noi spieghiamo questo paragone così: lo schèletro nella natura non è come nei nostri pensieri diviso dal vivo tutto; il duro ed il molle, il determinante e il determinato scambievolmente si presuppòngono, e non pòssono esistere che insieme, e appunto perciò il vivo caratteristico è già tutta la forma nata dall'azione alternativa delle ossa e della carne, dell'attivo e del passivo. Se anche l'arte, come la natura, ne'suoi più alti gradi, reprime al di dentro lo schèletro che viene mostràndosi, esso pure non può mai èssere contraposto alla forma ed alla bellezza, perchè non cessa mai di cooperare nello stabilire questa e quella.

Ma, se quella somma e indifferente bellezza sia da tenere qual ùnica norma nell'arte, come essa giùdicasi la più alta, ciò sembra dover dipèndere dal grado dell'estensione e pienezza, onde la positiva arte può agire. La natura rappresenta sempre nel suo più largo cerchio insieme l'alto col basso: creando del divino nell'uomo, in tutte l'altre cose essa produce la mera materia greggia ch'è fundamento di questo divino, la quàl cosa era necessario che fosse, acciocchè nel contrasto con esso l'ente comparisca tale. Così pure, anche nella maggior altezza dell'uomo, la massa stessa diviene base, sulla quale manifèstasi il divino puro che possèggono i pochi tra gli uòmini. Dove dunque l'arte òpera più con la varietà della natura, essa può e deve insieme con la più alta copia di bellezza mostrare la sua base, e quasi la materia di quella nelle proprie creazioni. Qui poi si spiega prima la varia natura delle forme dell'arte. La plàstica, nel più stretto significato della voce, sprezza il dare esteriormente lo spazio al suo suggetto; questo lo ha in sè. Ma appunto ciò le vieta una estensione più grande; anzi essa è costretta di mostrare quasi sopra *un* punto la bellezza dell'universo. Essa deve dunque tèndere immediatamente al più sublime, e non può giùngere alla varietà che con la più severa separazione di ciò che scambievolmente si contrasta. Col separare il mero animale nella natura umana, le vien anche fatto di formare delle creazioni basse con armonìa e fino con bellezza, di cui

Digitized by Google

ci fa accorti quella a noi rimasta di molti fàuni dell'antichità; essa pure può, in guisa dell'ilare spìrito della natura, parodiando sè stessa, rovesciare il suo ideale e, come per esempio nel soverchio delle forme de' sileni, ella può mostrarsi libera dal pondo della materia col mezzo d'una giocosa e scherzèvole maniera. Ma sempre essa è costretta d'isolare affatto la sua òpera, per rènderla armonizzante con sè medèsima, e per farne un mondo separato, non essèndovi per lei una più alta unità, in cui potesse dileguare la dissonanza del particolare. La pittura al contrario può quanto all'estensione viepiù gareggiare col mondo e poetare un'èpica. In un'Iliade v'è posto anche per un Tersite, e qual cosa non trova posto in una grand'epopeia della natura e della storia? Qui il sìngolo conta appena per sè; in suo luogo entra il tutto, e ciò che non sarebbe bello in sè lo diventa per l'armonìa del tutto. Se in una vasta òpera di pittura, la cui forma sta nel complesso dello spazio, nella luce, nell'ombra, nel riflesso, si adoperasse da per tutto la più eccelsa norma di bellezza, ne nascerebbe l'uniformità la più contraria alla natura, essendo, come dice Vinchelmann, la somma idea della bellezza da per tutto la stessa, e concedendo pochi deviamenti. Il particolare sarebbe allora anteposto al tutto, mentre al tutto, dovunque nasca da una moltiplicità, deve il particolare èssere sottomesso. In una tal òpera dunque è necessario osservare gradazioni di bellezza, per cui solo verrà posto in chiaro la piena bellezza concentrata nel mezzo, e da una preponderanza nel particolare ne risulterà un equilibrio nel tutto. Qui trova poi anche ciò che è strettamente caratteristico il suo posto; e la teòrica almeno non dovrebbe condurre il pittore a quello spazio angusto che raduna concentricamente tutto il bello, ma bensì a quella caratteristica varietà della natura, con cui solo egli potrà dare ad un'òpera maggiore tutto il valore d'una viva totalità. Così pensò tra i fundatori dell'arte moderna l'eccelso Lionardo, così il maestro dell'alta bellezza, Raffaello, che non isdegnò di rappresentare l'inferiore misura di essa bellezza piuttosto che èssere monòtono, senza vita e non vero, benchè egli sapesse non solo produrre quella, ma fin'anche colla varietà dell'espressione tògliere di mezzo l'uniformità.

Se anche il caràttere puossi manifestare nella quiete e nell'equilibrio della forma, solamente però nella sua attività diventa veramente vivo. Ci figuriamo il caràttere èsser una unità di parecchie

Digitized by Google

forze, la quale tende continuamente ad un certo equilibrio e precisa misura d'esse, al qual equilibrio, qualora esso non venga interrotto, corrisponde un equilibrio simile nella simmetrìa delle forme. Ma, perchè quella viva unità mòstrisi in azione, è necessario che le forze, per una qualche cagione eccitate a ribellione, èscano del loro equilibrio. Ognuno concederà che questo ha luogo nelle passioni.

Qui ci si presenta ora quella nota règola della teòrica che prescrive di moderare quanto possìbile la passione nel suo vero scoppio, acciocchè la bellezza della forma non venga offesa. Noi vorremmo però invèrtere questa règola, e dire piuttosto che la passione debba venir moderata appunto dalla bellezza. Poichè vi è molto da temere che anche quella prescritta moderazione sia intesa negativamente, mentre la vera esigenza si è di contraporre alla passione una forza positiva. Poichè, come la virtù non istà nella mancanza delle passioni, ma consiste nella preponderanza dello spìrito sovra di esse, così la bellezza non viene trovata coll'alloutanare ossìa diminuire queste, ma col predominio della bellezza sopra di esse. Le forze delle passioni vògliousi dunque realmente mostrare; deve apparire evidentemente che esse potrèbbero rubellarsi, ma che sono tenute basse dalla potenza del caràttere, e che si ròmpono contro alle forme d'una sòlida bellezza, come l'onde d'un torrente che riempie le sue sponde, ma non le può soverchiare. Altrimenti quell'òpera della moderazione sarebbe simile a quella di goffi moralisti, i quali, per venire a capo dell'*uomo*, preferìscono di storpiare in lui la natura, ed i quali hanno talmente tolto il positivo dalle azioni, che la plebe si pasce nello spettàcolo di grandi delitti, per ricrearsi ancora all'aspetto di qualche cosa di positivo [1].

Nella natura e nell'arte, l'essenza tende prima a rèndersi reale, ossìa a rappresentare sè medèsima. Perciò scorgiamo la più grande severità di forma ne' principî d'ambedue: perchè, se non vi fòssero limiti, l'illimitato non potrebbe esìstere, se non vi fosse asprezza, non vi sarebbe la dolcezza; e l'unità si fa spiccare e

1 Questa spiegazione è spiritosa, ma dùbito assai ch'essa colga nel segno. La plebe d'ogni tempo sa poco delle teòriche e de' trattatelli de' moralisti; e, nello spettàcolo de' grandi delitti, essa andava pascèndosi ai tempi di Cicerone e di Dante, come la si pasce ai dì nostri. *G. M.*

Digitized by Google

sentire solo con particolarità, separazione e con contrasto. Nel principio adunque mòstrasi lo spìrito creatore tutto perduto nella forma, inaccessìbile, chiuso, e ancora fin anche nelle cose grandi aspro. Quanto più poi gli riesce di ragunare tutta la sua pienezza in *una* creatura, tanto perde la sua asprezza, e, dove esso del tutto ha compito la forma, in modo che in essa contento riposi, egli si rasserena quasi e comincia a mòversi in dolci lineamenti. Questo si è lo stato della più bella maturità e del più bel fiore, quando il limpido vaso ci si presenta perfetto, e quando lo spìrito della natura vien libero e sente la sua parentela con l'ànima. A guisa di suave aurora s'annunzia l'ànima sopra tutta la figura; ancora non è giunta, ma tutto si prepara con suavi movimenti per ricèverla; gli aspri contorni si liquefanno e si modìficano in dolci; un èssere gentile, che non è nè sensìbile nè spirituale, ma che ha in sè qualche cosa d'ineffàbile, si sparge sopra la figura, e s'abbraccia strettamente agli ondulati contorni delle membra. Questa, come si è detto, non percettìbile, eppure ad ognuno sensìbile essenza, nella favella de' Greci, si chiama *Càrite*, e, nella nostra, *leggiadrìa*.

Quando in una forma del tutto perfetta entra leggiadrìa, l'òpera dal lato della natura è compiuta, nulla le manca, ogni esigenza è sodisfatta. Ànima e corpo vi sono in perfetta armonìa; corpo è la forma, grazia l'ànima, benchè non l'ànima in sè, ma l'ànima della forma, ossìa l'ànima della natura.

L'ârte può fermarsi su questo punto; essendo già da *un* lato almeno compiuto tutto ciò che da essa fu richiesto. La pura imàgine della bellezza, arrivata a questo punto, è la dea dell'amore. Ma la più alta deificazione della natura è la bellezza dell'ànima in sè, congiunta con la leggiadrìa de' sensi.

Sembra che lo spìrito della natura sia opposto all'ànima; ma in sè è lo strumento della sua manifestazione: esso produce bensì il contrapposto delle cose, ma solo acciocchè l'ente, ùnico in sè, possa sòrgere come la più alta dolcezza e riconciliazione di tutte le forze. Tutte le altre creature sono spinte dal mero spìrito della natura, e con lui mantèngono la loro individualità; solo nell'uomo, quasi centro, spunta l'ànima, senza la quale il mondo sarebbe come la natura senza il sole.

L'ànima dunque non è nell'uomo il principio dell'individualità, ma ciò per cui egli si alza sopra ogni personalità, per cui

Digitized by Google

egli divien capace di sacrificare sè medèsimo, capace d'un amore disinteressato, e, quello che è di maggior momento, capace di osservare e di conòscere l'essenza delle cose, quindi appunto capace dell'arte. Essa non ha più da ingerirsi nella materia, nè più si tiene in relazione con lei, ma solo con lo spìrito, qual vita delle cose. Comparendo anche nel corpo, essa è pure libera dal corpo, di cui la consapevolezza nelle più belle creazioni esiste in lei qual suave sogno, onde essa non viene turbata. Essa non è una qualità, non un potere, o qualcosa di questo gènere in particolare; essa non sa, ma è la scienza stessa; essa non è buona, ma è la bontà stessa; non è bella, come anche il corpo èsser lo può, ma è la bellezza medèsima.

Nell'òpera d'arte, l'ànima dell'artista si mostra bensì la prima, coll'invenzione nel particolare, e l'ànima sì fa unità dell'òpera complessiva, dominàndola come in tranquillo silenzio. Ma essa deve divenire visìbile nel rappresentato; qual forza primitiva del pensiero, se èsseri umani, compenetrati da una idea, siano posti inanzi a chi sappia osservarli degnamente; ovvero come bontà innata, reale. Le quali due cose, anche nello stato il più tranquillo, hanno la loro chiara espressione; ma l'hanno più viva, se l'ànima può mostrarsi in azione e in opposizione; ed, essendo principalmente le passioni che interròmpono la pace della vita, è inteso generalmente che la bellezza dell'ànima si mostri principalmente per la tranquilla potenza nella procella delle passioni.

Ma qui è necessario fare una grande distinzione. Perchè per moderare quelle passioni, che non sono altro se non se una ribellione di bassi spìriti della natura, non vuolsi chiamare in aiuto l'ànima, nè può ella venirci mostrata in opposizione con questi, poichè, mentre la ragione combatte con essi, l'ànima non si è peranco manifestata; questi vògliono èsser moderati già dalla natura dell'uomo, dalla potenza dello spìrito. Ma vi hanno de' casi superiori, in cui non solo una sìngola forza, in cui l'assennatezza medèsima rompe tutti gli àrgini; casi, dove anche l'ànima, per lo legame che la unisce coll'esistenza sensìbile, viene sottomessa al dolore, che vorrebbe èssere straniero alla sua divina natura; dove l'uomo non si sente assalito da mere forze della natura, ma da forze morali nel fundo della sua vita, dove errori senza culpa lo strascìnano a delitti, e con ciò alla miseria, dove ingiustizie vivamente sentite muòvono a ribellione i più santi af-

Digitized by Google

fetti dell'uomo. Questo avviene in tutti i casi che sono veramente e nell'eccelso significato tràgici, quali ce li rappresenta la tragedia dell'antichità. Quando delle forze ciecamente appassionate sono eccitate, l'assennatezza è presente come custode della bellezza; ma, quando lo spìrito medèsimo come da una irresistìbile potenza viene spinto, quale forza protegge più la sacra bellezza? O, quando pure ne soffre anche l'ànima, come si salva essa dal dolore e dalla profanazione?

Il ritenere arbitrariamente la forza del dolore, del sentimento agitato sarebbe un peccare contro al senso ed allo scopo dell'arte, e mostrerebbe penuria di sentimento e d'ànima nell'artista. Già per ciò che la bellezza, basata sopra grandi e sòlide forme, è diventata caràttere, l'arte si preparò il mezzo onde mostrare tutta la grandezza del sentimento senza lèdere la simetrìa. Poichè, dove la bellezza posa sopra potenti forme, che le siano stàbile fundamento, già un cambiamento pìccolo e che appena le tocchi ci lascia argumentare quanto grande sia la forza ch'era necessaria ad effettuarlo. Ancora più viene il dolore santificato dalla grazia. L'essenza di questa sta nel non conòscere sè medèsima; però, come essa non viene acquistata arbitrariamente, così non può pèrdersi ad arbitrio: quando un dolore insoportàbile, quando una fatale demenza, castigo a noi mandato dai numi, ci toglie cognizione e senno, essa sta ancora qual genio tutelare presso la dolente figura, e fa sì che essa non commetta cosa che le disconvenga, nulla di ripugnante all'umanità, ma che, cadendo essa, almeno cada quale vìttima pura e immacolata. Essa peranco non viene produtta dall'ànima, che non è apparsa, ma da un presentimento di questa e per via d'effetti naturali, mentre l'ànima ciò fa per una forza divina, cangiando in bellezza il dolore, lo smarrimento, la morte.

Nulladimeno questa grazia che si è dispiegata nell'estrema avversità sarebbe morta senza èssere trasfigurata dall'ànima. Ma quale espressione può convenirle in questo stato? Essa si salva dal dolore e ne sorge vincitrice non vinta, scioglièndosi dal suo legame coll'esistenza sensìbile. Lo spìrito della natura chiamerà in aiuto le sue forze per conservarlo, l'ànima però non entrerà in questa lutta; ma la sua presenza addolcirà fin'anche le angosce della vita che penosamente pugna. Ogni forza esterna non può torci che beni anche solamente esterni, ma non mai raggiùngere

Digitized by Google

l'ànima; può ròmpere un legame temporale, ma non mai sciògliere quell'eterno d'un amore veramente divino. L'ànima non incurante del dolore, nè rifugendo mai dall'amore, e l'uno e l'altro insieme congiunge, facendo anzi negli affanni che l'amore solo apparisca qual sentimento che dura oltre all'esistenza sensìbile, e si alza così in gloria divina sopra le ruine della vita e della fortuna esterna.

Questa si è l'espressione dell'ànima che l'autore della Nìobe ci ha mostrato in imàgine. Ogni mezzo dell'arte, onde anche il terribile viene moderato, vi è messo in azione. Grandezza delle forme, grazia sensuale; fin'anche la natura del suggetto medèsimo mitiga l'espressione con ciò che il dolore, sorpassando ogni espressione, la distrugge, e che la bellezza, la quale, se fosse posta sotto la viva azione del dolore, era impossibile di serbare, rimane inviolata per lo stupore che vi entra. Ma tutto ciò che cosa sarebbe senza l'ànima, e questa come si manifesta? Nel viso della madre non iscorgiamo solo il dolore che produce la vista dell'abbattuto fiore de' figlioli, non solo una mortale ansietà, perchè si sàlvino gli altri, e le figliole le più giòvani che si ricòverano nel suo grembo; non isdegno contro agli dèi crudeli, ed ancor meno, come pretèndesi, ostinazione fredda; noi vediamo tutto ciò: però non da sè, ma dal dolore, dalla angoscia e dallo sdegno splende qual luce divina l'eterno amore, come la sola cosa durèvole, e in questo si manifesta la madre, non come una che era, ma come una che è unita coi cari per un legame eterno.

Tutti confèssano che grandezza, purezza e bontà dell'ànima àbbiano anche la loro espressione sensìbile. Come potrèbbesi imaginare ciò, se quel principio che agisce nella materia non fosse anche un'essenza parente, simile all'ànima? Ora v'hanno nella rappresentazione dell'ànima delle gradazioni dell'arte. La prima, quando l'ànima è presente qual elemento ancora da distìnguersi, piuttosto potenziale che posta in atto; l'altra, quando l'ànima si unisce visibilmente colla grazia e colla leggiadria. Chi non vede che già nella tragedia di Eschilo regna quella grande moralità che è propria alle òpere di Sòfocle? Ma là essa si trova ancora racchiusa in una scorza aspra, e si comunìca meno al tutto, perchè il legame della grazia sensuale manca. Da questa gravità e dalle grazie dell'arte primitiva, che èran tuttora feconde, potè pure sòrgere la leggiadria di Sòfocle, e con questa nàscere quella fusione

Digitized by Google

perfetta d'ambedue gli elementi che ci lascia in forse, se quello che ci rapisce nelle òpere di questo poeta sia più la grazia morale o la leggiadrìa sensuale. Lo stesso vale per le produzioni plàstiche della maniera ancor aspra, a confronto con quelle della dolcezza posteriore.

Se la grazia, oltre che essa è la trasfigurazione dello spìrito della natura, diviene anche il legame di bontà morale e di apparizione sensìbile, è chiaro da sè come l'arte da tutte le bande debba agire verso di quella come verso il suo centro. Questa bellezza, che nasce dalla perfetta penetrazione della bontà morale e della grazia sensuale, dovunque la scorgiamo, ci commove e ci rapisce con la forza d'un prodigio. Perchè, mostràndosi del resto lo spìrito della natura da per tutto indipendente dall'ànima, pare che qui, quasi per un volontario concento, e per l'interno fuoco dell'amor divino, esso si confonda con l'ànima, e lo spettatore ad un tratto scorge l'originaria unità dell'essenza della natura coll'essenza dell'ànima; e vien fatto certo che ogni contraposto non è che apparente, che l'amore è il legame di tutti gli enti, e che pura bontà è la base e il contenuto di tutta la creazione.

Qui l'arte oltrepassa quasi sè medèsima, e torna a rèndersi mezzo. In su questo àpice, anche la leggiadrìa sensuale diventa solo velame e corpo d'una vita superiore; ciò che prima era un tutto viene trattato qual parte, e la più sublime relazione dell'arte colla natura è raggiunta con ciò ch'essa fa di questa un mezzo per rènder visìbile l'ànima in lei.

Ma, se in questo fiore dell'arte, come nel fiore del regno vegetàbile, tutte le antecedenti gradazioni si ripètono, si può scòrgere anche al contrario per quali diversi lati avvenga che l'arte esca fuori da quel centro. E, più che altro, mòstrasi qui la differenza naturale d'ambedue le forme dell'arte bella nella sua più grande evidenza. Poichè, per la plàstica, rappresentando essa le sue idee con cose corpòree, pare che l'eccellenza appunto debba consìstere nel perfetto equilibrio tra ànima e materia; s'ella concede all'ùltima una preponderanza, essa scende al disotto della sua propria idea; ma al tutto impossìbile pare ch'essa inalzi l'ànima a spese della materia, dovendo perciò sorpassare sè medèsima. Il perfetto scultore non prenderà, come dice Vinchelmann in occasione dell'Apollo di Belvedere, più materia per la sua òpera di quella che a lui bisogni per giùngere alla sua meta spirituale; ma, anche

Digitized by Google

viceversa, non metterà nell'ànima forza maggiore di quella che nella materia è espressa, perchè appunto in ciò sta la sua arte, di esprimere lo spirituale affatto corpòreo. La plàstica adunque non può raggiùngere il suo vero àpice che in tali nature, la cui idea sta nell'èssere sempre anche in realtà ciò che sono nell'idea, ossìa nell'ànima, per conseguenza in nature divine. Essa perciò, se anche non l'avesse preceduta una mitologìa, avrebbe da sè stessa trovato gli dèi, inventàtoli, non trovàndoli. Avendo poi lo spìrito nella gradazione inferiore ancora quella relazione con la materia che noi abbiamo data all'ànima, perchè esso è il principio dell'azione e del moto, come la materia è quello della quiete e dell'inazione; sarà la legge della moderazione nell'espressione e nella passione una legge che sorge dalla sua natura (della plàstica), ma questa legge non varrà solo per le passioni basse, ma del pari per quelle, s'è lècito il dire così, più sublimi e divine passioni, delle quali l'ànima è capace nell'èstasi, nella divozione, nell'adorazione: e perciò l'arte ancora da questo lato verrà attratta al creare delle nature divine.

Ma pare che, circa la pittura, sia tutt'altra cosa che non circa la scultura, operando quella non come questa con cose corpòree, ma con luce e colore, quindi anche con un mezzo incorpòreo e quasi spirituale: e poi essa non ispaccia le sue imàgini quali soggetti stessi, ma vuole che siano riguardati quali imàgini [1]. Non mette dunque quell'importanza nella materia come la plàstica, e perciò pure, quando essa inalzi la materia sopra lo spìrito, la pittura sembra cadere più in giù e più al di sotto di sè che nello stesso caso non fa la plàstica, ma sembra potere poi con vie maggior diritto porre un'evidente preponderanza nell'ànima. Dove essa tende al sublime, nobiliterà nel caràttere di certo le passioni o le mitigherà con la grazia, o mostrerà in esse la forza dell'ànima; per ciò appunto quelle passioni superiori, che consìstono nella parentela dell'ànima con un èssere supremo, sono perfettamente consentànee alla sua natura. E, se la plàstica ottimamente adegua la forza, per cui un èssere esiste al di fuori e òpera nella natura, con quella forza, per cui esso vive al di dentro ed è ànima, e

1 Così pure la scultura ed ogni arte. Lo scultore non colorirà mai la sua stàtua (come però egli dovrebbe fare secondo le idee estètiche di molti fra i nostri contemporànei) ma egli vorrà che la stàtua sia riguardata come tale, cioè quale imàgine. *G. M.*

Digitized by Google

toglie via sino all'espressione brutta del dolore dalla materia, potrà la pittura all'incontro moderare nella materia a pro dell'ànima il caràttere della forza e dell'attività, e cambiarle in quello dell'abandono e della pazienza, onde pare che l'uomo divenga più capace d'ispirazioni dell'ànima e d'ogni emanazione che in lui discenda dall'alto.

Da questo solo contraposto viene a spiegarsi non soltanto la preponderanza necessaria della plàstica nell'antichità, e quella della pittura nel mondo moderno, pensando quella affatto plasticamente, ma questo rendendo fin'anche l'ànima òrgano passivo di supériori manifestazioni: e poi si vede ancora che non basta il tèndere al plàstico in forma e rappresentazione, ma che sopra tutto sarebbe necessario di pensare e di sentir anche plasticamente, vale a dire, come gli antichi. Ma se il mutare il plàstico in pittòrico è una ruina dell'arte, il ridurre la pittura a condizione e forma plàstiche si è una volontariamente impòstasi limitazione. Poichè se quella, in guisa della gravità, tende a *un* punto, la pittura può, come la luce operando, rièmpiere tutto l'universo.

Prova di questa illimitata universalità della pittura si è la storia stessa e l'esempio de' più valenti artisti, i quali, senza lèdere l'essenza della loro arte, la condùssero per successivi gradi a perfezione, in modo che ci vien fatto di ritrovare anche nella storia dell'arte quella serie che si è potuto dimostrare nell'argumento.

Benchè non accuratamente secondo il tempo, ma pure secondo il fatto [1]. Così in *Michel'Angelo* rappresèntasi l'època la più po-

1 Io credo però che nella storia dell'arte questa serie anche *secondo il tempo* pòssasi ritrovare. Imperocchè, se l'apparizione di Michel Angelo, come quella pure degli altri eminenti artisti del tempo di Leone X, fu sorprendente, essa era altresì già preparata, e direi annunziata da uòmini ne'quali natura avea posto un ingegno consimile, e le cui òpere ci condùcono gradatamente a quell'altezza, in cui grandèggiano i Buonarroti, i Raffaelli, i Correggi, i Tiziani. Così mi pare scòrgere nel Cimabue, in Orgagna, nel Brunelleschi, in Mantegna, in Luca Signorelli la stessa forza plàstica, la stessa severità, fierezza e cupa profondità di concetti, che ravviso nelle òpere di Michel'Angelo; e questa era la fisonomìa del sècolo dècimo quarto, del sècolo di Dante. Le ànime di Giotto, di fra Angèlico, di Masaccio, di Gio. Bellini, del Perugino hanno della rassomiglianza tra di loro, se anche la forza dell'ingegno nell'uno di questi uòmini fosse stata assai diversa che nell'altro. Essi appartèngono tutti, e per sentimento e per ispìrito, al sècolo dècimo quinto. Ma nell'ùnico Raffaello tutta queste differenti direzioni sèmbrano concentrate.

Digitized by Google

tente dell'arte liberata, quella in cui essa mostra la sua forza, non ancora domata, in gigantesche produzioni: come, secondo le poesie dell'antichità simbòlica, la terra, dopo gli abracciamenti di Urano, generò titani e giganti in battaglia contro al cielo, prima che sorgesse il dolce regno de' tranquilli dèi. Così ci pare che l'òpera del Giudizio universale, nella quale raccogliendo tutta l'arte sua quell'ingegno gigante ne adornò la cappella Sistina, rammenti più i primi tempi della terra e delle sue creazioni che non i suoi ùltimi. Spingendo sè stesso ne' più ascosi arcani della figura, màssime della figura umana, egli non ischiva il terribile, anzi lo cerca ad arte, e lo scova dalla sua quiete ne' tenebrosi laboratorî della natura. Egli contrapesa la penuria di delicatezza, di grazia, d'avvenenza coll'estremo della forza; e, s'egli imprime colle sue produzioni terrore, egli si è il terrore che, secondo la favola, spargeva il vecchio dio Pane quando compariva ad un tratto nelle radunanze degli uòmini. La natura produce per via di règola lo straordinario, separando ed escludendo le qualità opposte; così dovea in Michel'Angelo preponderare la gravità, ed una profonda forza naturale sopra il genio della grazia e del sentimento dell'ànima, per fare sfoggio del più sublime nella forza meramente plàstica che avesse mai la pittura de' tempi moderni.

Raddolcita la prima forza e il primo impulso vigoroso del parto, lo spirito della natura si trasfigura in ànima, e nasce la grazia. A questo grado giunse l'arte dopo Lionardo da Vinci per Correggio, nelle cui òpere l'ànima sensibile è il motivo generatore della bellezza. Non solo scòrgesi ciò ne' contorni dolci delle sue figure, ma anche nelle forme che hanno la maggiore rassomiglianza con quelle delle puramente sensuali nature nelle òpere dell'antichità. In lui fiorisce il vero sècol d'oro dell'arte, che diede alla terra il dolce regno di Saturno; qui sorride la scherzevol' innocenza, l'ilare cupidità e la vaghezza giovanile in chiari e giocondi sembianti, e qui celebransi i saturnali dell'arte. L'espressione intera di quell'ànima sensitiva è il chiaro-scuro che da *Correggio* fu perfezionato più che da ogni altro. Perchè ciò che per il pittore tiene il luogo della materia è lo scuro; e questo è l'oggetto sul quale deve fissare la fugitiva apparizione della luce e dell'ànima [1].

1 Lascio decidere al lettore quanto verà sia questa ingegnosa spiegazione del chiaro-scuro; mi sia concesso però di contraporre alle parole

Digitized by Google

Quanto più adunque lo scuro si confonda col chiaro, in modo che entrambi fòrmino solo *un* èssere, e quasi *un* sol corpo e *una* sola ànima; tanto più ciò che è spirituale appare corpòreo e il corpòreo si eleva all' altezza dello spìrito.

Vinti i limiti della natura, allontanato il mostruoso che era il frutto della prima libertà, e abbellitesi forma e figura col presentimento dell'ànima, si schiarisce il cielo, il terrestre moderato puossi riunire col celeste, e questo poi vestirsi di umana dolcezza. Raffaello prende possesso del sereno Olimpo, e ne trae dalla terra nelle riunioni degli dèi, degli enti sempiterni, beati. Il fiore della vita la più culta, l' àlito della fantasìa congiunto all' aroma dell'ingegno spìrano dalle sue òpere. Egli non è più pittore, è filòsofo, è poeta insieme. Allato alla forza del suo ingegno sta la sapienza, e, come egli rappresenta le cose, così sono ordinate nell'eterna necessità. Con lui l' arte è giunta alla sua meta, e, non potendo il puro equilibrio tra il divino e l' umano èssere altro che in un sol punto, tròvasi nelle sue òpere impresso il suggello dell' unità.

Da qui la pittura, per adèmpiere ogni possibilità posta in lei, non potè progredire che da un lato solo; e, per quanto àbbiasi intrapreso nella posteriore rinovazione dell' arte, e per quante diverse direzioni essa arte abbia assunte, e per quanto siàsi provata, nulladimeno sembra che ad un solo sia riuscito di chiùdere il cerchio de' grandi maestri, per una spècie di necessità. Come il cerchio delle antiche storie degli dèi viene chiuso dalla moderna fàvola di Psiche, così la pittura, per càusa della preponderanza che essa diede all' ànima, non potè raggiùngere se non se ancor un nuovo

del filòsofo alemanno ciò che, intorno al medèsimo argomento, dice il filòsofo francese, sembràndomi un tal confronto caratteristico per il pensiero delle due nazioni: « Le clair-obscur fournit au peintre un moyen puissant pour émouvoir l'imagination, qui n'est que le travail de l'esprit pour passer soit de la sensation à l'idée, soit de l'idée à la sensation, et pour les unir. Il y a toujours par cela même en elle quelque chose de vague et d'indéfini, quelque chose de *clair*, et quelque chose d'*obscur*, qui l'excite à pénétrer au-delà, à chercher dans ce qui est ce qui n'est pas. Tel est, comme moyen de l'art, le caractère du clair-obscur, là s'arrête son effet direct; il transporte dans l'indéfini, et n'aide qu'incidemment à l'expression par le jeu contrasté de la lumière et de l'ombre, qui fait ressortir l'objet principal » (Lam., ibidem. pàg. 243).

G. M.

Digitized by Google

benchè non più alto grado dell' arte. A questo mirò *Guido Reni*, e divenne il vero pittore dell'ànima. Ci sembra che in questo modo venga a spiegarsi tutta quella sua tendenza, che sovente è incerta e che in parecchie òpere si perde nell' indeterminato, della quale tendenza ci farà forse più accorti il suo capo-lavoro, che nella collezione di Mònaco tròvasi esposto alla pùblica ammirazione. Nella figura della Madonna inalzata verso il cielo ogni traccia di asprezza plàstica è cancellata affatto; e non sembra egli che, in quèsta imàgine, la pittura, come la Psiche, libera e sciolta delle dure forme, si levi sulle proprie ale alla beatificazione? Questo non è un ente che esista al di fuori per decisa forza di natura; tutto in lei esprime, come in una imàgine riflessa, la quieta passività, fin' anche quella suave trasparenza di carne che ha nome di morbidezza, tutto al contrario di quella onde veste Raffaello la regina del cielo, come ella appare al pontèfice che sta adoràndola, e ad una santa *. Quand'anche sia fondata l' osservazione che il modello delle teste feminili di Guido sia la Nìobe dell'antichità, di certo il motivo di questa rassomiglianza non istà in una imitazione meramente arbitraria; mire eguali condùssero forse a mezzi eguali. Se la Nìobe fiorentina l' estremo a cui possa giùngere la plàstica, così ne pare questo quadro di Guido l' estremo per la pittura, la quale ardisce qui di rinunziare all' ombre e allo scuro e di agire quasi con chiara luce.

Se si poteva concèdere alla pittura, per cagione della particolare sua natura, di porre un'evidente preponderanza nell' ànima, nullameno sarà meglio se la teòrica e la scola mirino sempre a quel mezzo primitivo, onde solo l' arte può prodursi sempre nuova, laddove nel grado che ora abbiamo accennato ella deve necessariamente fermarsi, ossìa traliguare in una maniera limitata. Poichè anche quella sublimità di dolore si oppone all' idea d' un ssere compiuto nella sua natural forza, e questa è l' imàgine che l' arte ha per vocazione di mostrare. L' uomo d' un giusto sentire si goderà sempre nel vedere un èssere che sia anche dal suo lato individuale degnamente e quanto possìbile sustanzialmente rappresentato, e gli dèi guarderèbbero con piacere sopra una creatura, la quale, dotata d'un' ànima pura, provasse anche la sublimità della sua natura vigorosamente al di fuori e con la sua esistenza sensualmente attiva.

* La Madonna, così detta Sistina, che si trova nella Galleria di Dresda.

Digitized by Google

Vedemmo come l'òpera d'arte, crescendo dal profondo della natura, incomincia con determinazione e con limitazione, come ella viene a spiegare infinità e pienezza, come ella si trasfigura in grazia, e come in fine ella raggiunge l'ànima; ma facea d'uopo mostrare separatamente ciò che è *un* fatto solo nell'atto della creazione dell'arte, giunta alla sua maturità. Questa virtù generativa non viene creata da nessuna dottrina nè da ammaestramenti. Essa è un puro dono della natura, la quale qui si chiude per la seconda volta col porre la sua forza generativa nella creatura, dispiegando sè medèsima. Ma come quei gradi del gran cammino dell'arte comparìron uno dopo l'altro, finchè sul più alto tutti divènnero *un* solo; così, anche nel sìngolo individuo, una cultura perfetta non può sòrgere che là, dove ella si alzò regolarmente dal germe e dalla radice fino al fiore.

Il richièdere che l'arte, come ogni altra cosa viva, debba partire dai più bassi principî, e che debba sempre di nuovo tornare a questi, per vivacemente ringiovanire, sarà un'aspra dottrina in un sècolo cui tanto ripetuto venne che, ritraendo dalle òpere d'arte che abbiamo la più perfetta bellezza, già bella e fatta, potesse con un passo solo raggiùngere l'ùltima meta. Non abbiamo noi già l'eccellente, il perfetto, e perchè dunque tornare ai principî rozzi? Se i grandi fondatori dell'arte moderna avèssero pensato così, noi certamente non avremmo mai veduto i loro prodigi. Anche inanzi ai loro occhi stàvano le creazioni degli antichi, stàtue e rilievi, i quali avrèbbero potuto immediatamente tradurre in pitture [1]. Ma questo appropriarsi d'un bello che non era da loro acquistato, e perciò anche a loro inintelligìbile, non contentò un ingegno artìstico che al tutto mirava a quello che è originale, e per cui doveva riprodursi il bello libero e vigoroso. Non temèvano perciò di mostrarsi sèmplici, di poca arte e stèrili di rim-

1 Le *academie*, e con esso loro l'imitazione delle òpere d'arte degli antichi, ebbero origine nella decrepitezza dell'arte italiana, ai tempi dei *Caracci* in Bologna, quando lo spirito creatore era del tutto esàusto e consumato. I principî acadèmici passàrono presto in Francia, e quel pòpolo, che allora nelle arti belle appena bamboleggiava, cominciò dunque appunto là dove, costretto dalle leggi della natura, terminar doveva. Nella metà del sècolo decorso, anche in Germania fondàronsi delle academie; e ai dì nostri non v'è quasi città che non vanti la sua. V'è tutto, tranne l'arte.

G. M.

Digitized by Google

petto a quegli eccelsi antichi, nè si vergognàron di cultivare l'arte per longo tempo qual boccia senza veruna apparenza, fino che il tempo della grazia e della leggiadrìa fosse giunto. Perchè riguardiamo quelle òpere degli antichi artisti, da Giotto sino al maestro di Raffaello, ancor ora con una specie di venerazione, e anche con una certa predilezione, se non perchè la fedeltà delle loro mire e la grande gravità della loro tranquilla voluntaria limitazione ci costringe a venerazione ed a ammirazione? La relazione di questi con gli antichi è quella della nostra generazione con esso loro. Nessuna tradizione viva, nessun legame d'una cultura organicamente accresciuta congiunge il tempo loro con il nostro; fa d'uopo che per noi si ricrei l'arte sulla sua via, ma con forza propria. E anche quella seconda estate dell'arte, sul finire del sècolo XVI e nel principio del sècolo XVII, non potè produrre che qualche fiore nuovo sul vecchio fusto, ma non de' germi fecondi, e ancor meno piantare un nuovo tronco dell'arte. Sarebbe poi uno sbaglio nuovo e forse ancor maggiore il trascurare le òpere d'arte perfette, andando in cerca de' principî ancor sèmplici e schietti, onde imitarli, come volèvano molti; quegli artisti stessi non sarèbbero tornati al primitivo, e poi la semplicità non sarebbe che affettazione e diverrebbe un menzognero bagliore [1].

Ma quale prospettiva presenterebbe il nostro tempo ad un'arte che crescesse da nuovo germe e dalla radice in su? Dipendendo questa in gran parte dallo spìrito della sua època, chi vorrebbe promèttere a tali principî l'applàuso del presente sècolo, dove da un lato l'arte appena viene tanto stimata quanto altri strumenti del pròdigo lusso, e dove dall'altro lato artisti e amatori di belle arti, senza la mìnima capacità di comprèndere la natura, spàrgono lodi all'ideale, e lo chièggono [2].

L'arte nasce solo dal più vivace movimento delle più intrìnsiche forze dell'ànima e dell'ingegno, le quali forze chiamiamo entusiasmo. Tutto quello che da' principî difficili e pìccioli è accresciuto a grande potenza ed elevatezza, divenne eccellente per l'entusiasmo. Così regni e stati, arti e scienze. Ma ciò non pro-

1 Ciò fa la setta dei così detti *Nazzarèni*, in Germania; i più fra questi pittori sono imitatori di Overbech. *G. M.*

2 Schelling scriveva ciò nel 1807. Quali progressi abbiam noi fatti d'allora in poi? *G. M.*

Digitized by Google

duce la forza del singolo uomo, ma solo l'ingegno che si sparge nel tutto. Imperocchè l'arte in particolare dipende dallo spirito pùblico, come le piante dall'aria e dalla stagione; ella richiede un entusiasmo generale per tutto ciò che è eccellente e bello, come era quello che nel sècolo mediceo, in guisa d'un caldo soffio di primavera, fe' sòrgere nello stesso tempo e nello stesso luogo tutti quegli ingegni grandi; come era quello stato che ci dipinge Pèricle nella lode che fa ad Atene; dove ogni forza volontariamente si spiega, dove ogni talento si mostra con piacere, perchè ognuno viene stimato solamente secondo il suo mèrito; dove pigrizia è disonore, dove bassezza e trivialità non rècano lode; ma dove tutti tèndono unanimemente a una meta sublime, straordinaria. Solo quando la vita pùblica si muove per le medèsime forze, per cui l'arte s'inalza, solo allora può questa trar profitto da quella; perchè l'arte, senza compromèttere la nobiltà della sua natura, non può accomodarsi a cose esteriori. L'arte e la scienza ambedue non pòssono muòversi che solo intorno al proprio asse; l'artista, come chiunque òperi spiritualmente, non può seguire che solo quella legge che da Dio e dalla natura gli fu scritta nel cuore, e non mai altra. A lui nessuno può dare aiuto; egli stesso bisogna che s'aiuti; così egli non può èssere ricompensato esteriormente, imperocchè quello ch'egli non producesse per sè stesso sarebbe vano e fùtile: e perciò appunto nessuno gli può commandare oppure prescrìvere la via che abbia da calcare. S'egli è da compiàngere quando abbia a combàttere col suo tempo, egli meriterà disprezzo, quando al tempo serva. E anche ciò come potrebbe egli farlo? poichè senza un entusiasmo universale non v'hanno che sètte, ma non v'è mai un'opinione pùblica. Non un gusto determinato, non le grandi idee d'un pòpolo intiero, ma bensì le voci di singoli, che arbitrariamente si sono fatti giùdici, decìdono del mèrito; e l'arte, che nella sua altezza contèntasi di sè stessa, ambisce applàusi, e si fa serva, mentre regnar dovrebbe.

A sècoli diversi tocca pure un entusiasmo diverso. E noi non abbiamo da sperarne uno per questo nostro tempo, poichè tutte le misure dell'opinione che regnava fin'ora non bàstano più a misurare il nuovo mondo che ora va formàndosi, quale in parte esiste già esteriormente, in parte interiormente e nell'ànimo? Quell'ingegno, cui più vivamente tornò a manifestarsi la natura e la storia, non dovrebbe egli restituire anche all'arte i suoi grandi

Digitized by Google

argumenti? Il voler cavare delle scintille dalle cèneri del passato onde riaccèndere un fuoco universale è un vano tentativo. Ma solo un cambiamento che nasca nelle idee stesse è capace di rialzare l'arte dalla sua languidezza; solamente una scienza nuova, una credenza nuova potrà animarla ad òpere, per cui ella mostrasse in una vita nuova una splendidezza simile a quella de' tempi anteriori. Un'arte però che, secondo ogni determinazione, fosse la stessa come quella de' sècoli antecedenti, non verrà mai più; imperocchè la natura non si ripete mai. Un Raffaello non risorgerà più, ma forse un altro, che in un modo egualmente originale giungerà al sublime dell'arte. Quando quella condizione principale non manchi, l'arte rinascente mostrerà, come l'arte anteriore, già nelle sue prime òpere, il fine della sua destinazione: già nella formazione del caratteristico determinato, se questa formazione nasca da una forza primitiva e nuova, v'è la leggiadrìa, la grazia, quand'anche nascosta e velata, e ambedue già promèttono l'ànima. Opere che nàscono a questo modo, sono anche nella lor imperfezione primitiva già òpere necessarie, eterne.

Digitized by Google

Digitized by Google

ASSOCIAZIONE

ALLO

SPETTATORE INDUSTRIALE

STUDI E NOTIZIE

DI TECNOLOGIA, IGIENE, LETTERATURA.

Giornale dedicato alla salute, alle scienze fisiche, alle belle arti, alle manifatture, al commercio.

(Tre volumi all'anno).

1.° Ogni volume, d'oltre 400 pagine in 8.° gr. publicato in 6 o più dispense, vale aust. L. 12 in Milano, e aust. L. 13. 34 per la posta, franco fino ai confini della Monarchia.

2.° L'associazione si paga ad ogni volume anticipatamente.

3.° A comodo di chi li desidera separati, gli Studii d'igiene, la cui direzione e compilazione è interamente affidata al signor dottor fisico *Cesare Castiglioni*, saranno raccolti in un volume annuo, del prezzo di aust. L. 12 in Milano e L. 13. 34 per la posta, franco fino ai confini della Monarchia.

4.° I volumi compiuti si danno ai nuovi associati per aust. L. 6 in Milano, e per la posta per aust. L. 7. 34 cadauno.

5.° Questo giornale contiene un *Bollettino di notizie tecniche e scientifiche* con un *Indice Ragionato* dei produtti d'arti e d'industria. La Direzione concede a tutti i manifattori e commercianti, sì nazionali che stranieri, di inserirvi, *per una volta gratuitamente*, le notizie che li riguardano; appresso, chi si associerà per un volume, avrà diritto di inserirvi *gratuitamente qualunque notizia spettante la propria professione, gli annunzi de' produtti della propria fabrica e de' generi di commercio pervenuti nel proprio magazzino, le circolari, ecc., ecc.* Una parte del Giornale rimarrà quindi, per esclusivo diritto, a disposizione dei Signori Associati, i quali potranno valersene anche come di mezzo di comunicazione officiale.

6.° Quegli artisti, manifattori o commercianti che desiderano far rappresentare in questo giornale qualche oggetto di loro professione, favoriranno trasmetterne alla Direzione il *disegno eseguito diligentemente e di grandezza non maggiore della pagina del giornale.*

7.° La Direzione si obbliga di dar conto di tutte le opere, attinenti ad industria, igiene o scienze affini, che le venissero inviate.

8.° La direzione dello *Spettatore* terrà a disposizione de'Signori Autori dieci esemplari *gratis* di ciascun articolo, quando la domanda ne sia pervenuta contemporaneamente all'invio dell'articolo stesso. Farà tirare inoltre, per conto degli autori medesimi, e dietro compenso delle spese di carta e tiratura e di un dieci per cento per gli incomodi, quel numero di esemplari che sarà domandato.

9.° L'indirizzo: *Alla Direzione dello Spettatore Industriale*, cui le opere, gli articoli, e tutto quanto riguarda la parte letteraria dovrà essere ricapitato *franco di porto.*

10.° Le associazioni si ricevono: per Milano, nell'officio del Giornale, in cont. del Lauro, N.° 1842, — e per fuori, dagli **I. R. OFFICI POSTALI** e dai Librai corrispondenti dello *Spettatore.*

Digitized by Google